

Monika Browarczyk

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

## O przygodach Bengalczyków w indyjsko-japońskim ogrodzie fikcji

*The Japanese Wife* Aparny Sen i Kunala Basu

Europejskie stereotypy na wyrafinowanego kulturalnie erudytę i intelektualistę namaszczały Francuza; na subkontynencie indyjskim jego odpowiednikiem w obiegowej opinii jest Bengalczyk postrzegany jako przedstawiciel inteligencji i awangardy artystycznej – jeśli nie twórca, to choćby subtelny koneser sztuk. Źródła intelektualnego wysublimowania mieszkańców Bengalu indyjski – a szczególnie północnoindyjski *vox populi*, choć *populi* ogranicza się do niewielkiej stosunkowo grupy odbiorców kultury – odnajduje w pionierskim i bliskim kontakcie Bengalu z kulturą brytyjskich kolonizatorów. Kontakt ten inspirował twórców regionu do wprowadzenia nowatorskich przemian w różnych dziedzinach sztuki, co z kolei stało się natchnieniem dla artystów z innych części subkontynentu, zwłaszcza zaś właśnie z północy. W licznym panteonie wybitnych autorów bengalskich szczególne miejsce zajmują oddaleni od siebie w czasie Rabindranath Tagore (wym. Tagor) (1861–1941) i Satyajit Ray (wym. Satjadżit Raj) (1921–1992), którzy w swoich dziedzinach – literaturze i filmie<sup>1</sup> – stali się rozpoznawanymi i docenianymi w całym świecie ikonami kultury nawet nie bengalskiej, ale indyjskiej<sup>2</sup>. Co więcej, Ray sięgał wielokrotnie do twórczości Rabindranatha Tagore’a, przekładając jego literaturę na swój własny język kina autorskiego.

---

<sup>1</sup> Choć nie ograniczali się tylko do twórczości w jednej dyscyplinie. Ray pisał również opowiadania i powieści, a Rabindranath Tagore, najsławniejszy indyjski poeta, był także powieściopisarzem, nowelistą, dramaturgiem, eseistą, kompozytorem i malarzem. Por. Elżbieta Walter, *Wprowadzenie*, w: *Rabindranath Tagore. Poeta świata*, red. Elżbieta Walter, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 15.

<sup>2</sup> W 1913 roku Rabindranatha Tagore’a uhonorowano Nagrodą Nobla (do dziś jest to jedyna nagroda literacka przyznana przez komitet autorowi indyjskiemu), w 1992 roku Ray otrzymał Oscara za całokształt twórczości filmowej.

Bengalscy twórcy, stając na ramionach tych – i wielu innych – gigantów kultury rodzimej<sup>3</sup>, wzbogacają bengalskie dziedzictwo kulturowe, rozwijając się artystycznie w ich cieniu. Nie mam tu na myśli asocjacji narzucanych przez metaforę „cienia”, w języku polskim wprowadzającą negatywne skojarzenia, lecz przez figurę „cienia” w językach północnych Indii. W tamtejszym gorącym klimacie cień staje się bowiem synonimem ochrony niezbędnej do wzrostu rośliny. Aparna Sen (ur. 1945) i Kunal Basu (ur. 1956) są Bengalczykami, wywodzą się z klasy średniej, z domów inteligenckich, w których dorastali wśród podobnych książek, obrazów, filmów i politycznych dyskusji – jako autorzy należą do twórców stojących na ramionach kolosów. Ich spotkanie doprowadziło do przekładu angielskiego opowiadania *The Japanese Wife* Kunala Basu na język kina. Film *Japońska żona*<sup>4</sup> w reżyserii Aparny Sen jest ich wspólnym dziełem. Będę dzieliła się refleksjami na temat tej filmowej adaptacji przede wszystkim z perspektywy badaczki literatury – stąd moje skupienie na sposobie konstruowania narracji, ale opiszę odmienne środki wyrazu, jakie stosują literatura i film. Zajmuję się badaniem literatury hindi, a więc praca poświęcona angielskiemu opowiadaniu i angielsko-bengalskiemu filmowi – oba ponadto czerpią z odległej kulturowo tradycji japońskiej – była dla mnie nowym doświadczeniem<sup>5</sup>.

Virginia Woolf w jednym z pierwszych esejów na temat ekranizacji literatury zatytułowanym *Kino* (1926)<sup>6</sup> pisała o tym, że udana filmowa adaptacja pisarstwa musi poszukiwać wyjątkowych środków wyrazu i unikać tego, co można wyrazić tylko słowami, a więc budować własny język ekspresji twórczej. Teoretycznym punktem wyjścia są dla mnie – niejako kontynuujące tę myśl – rozważania Roberta Stama<sup>7</sup>, który w swoich studiach nad adaptacją filmową<sup>8</sup> podkreśla konieczność zmiany perspektywy: należy zaniechać rozliczania filmu powstałego

<sup>3</sup> Parafrazuję tu słowa przypisywane Izaakowi Newtonowi, ale również Bernardowi z Chartres, opisujące pracę naukową jako „stawanie na ramionach gigantów, aby dalej sięgnąć wzrokiem”. Zob. Małgorzata Juda Mieloch, *Na ramionach gigantów. Figura autorytetu w polskich współczesnych tekstach literaturoznawczych*, Universitas, Kraków 2008, s. 7.

<sup>4</sup> *The Japanese Wife* to angielski tytuł opowiadania i filmu. Opowiadania nie przetłumaczono na język polski, tytuł filmu przełożono jako *Japońska żona*; będę go konsekwentnie używała, pisząc o obu dziełach.

<sup>5</sup> Dziękuję pani dr Elżbiecie Walter (Uniwersytet Warszawski) i panu dr. hab. Arkadiuszowi Jabłońskiemu (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza) – specjalistom w swoich dziedzinach (bengalistyka i japonistyka) – za spostrzeżenia i uwagi, dzięki którym prezentowany esej zyskał wiele na rzeczowości i klarowności, jak również – mam nadzieję – uniknął wielu pułapek, na które byłby narażony bez ich krytyki.

<sup>6</sup> Virginia Woolf, *Kino*, tłum. Aleksandra Ambros, w: też, *Pochyla wieża. Eseje literackie*, tłum. Aleksandra Ambros, Ewa Życieńska, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 313–319.

<sup>7</sup> Robert Stam, *Introduction*, w: tegoż, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Oxford 2005, s. 1–52.

<sup>8</sup> Por. Timothy Corrigan, *Literature on Screen, a History: In the Gap*, w: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. Deborah Cartmell, Imelda Vhelehan, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 29–43.

na podstawie literatury (uznawanej za wyższą sztukę) z wierności wobec niej i uznać film za dzieło autonomiczne. Według Stama ze względu na specyfikę języka filmowego literatura nie przekłada się wiernie na kino. Badacz przekonuje, że podczas jej ekranizacji można potencjalnie utracić pewne treści, ale także zyskać nowe, kiedy film – umiejętnie posługując się właściwymi sobie środkami wyrazu – wychodzi poza prostą interpretację i dosłowne czytanie tekstu. Przyjmując ten punkt widzenia, przyjrzyć się opowiadaniu i filmowi *Japońska żona* nie z perspektywy wierności lub fałszowania literackiego oryginału, lecz jako dwóm odmiennym narracjom opartym na tożsamy ramach, zachowując chronologiczny porządek ich powstawania.

W refleksji Stama istotne jest również oddziaływanie procesu globalizacji na twórczość literacką i filmową. Chęć oraz konieczność pojawienia się na rynku światowym ma swoje konsekwencje w sposobie promowania pisarstwa, ale też przekładania literatury na film. *Japońska żona* jest napisanym po angielsku opowiadaniem Kunala Basu, który poszukuje czytelników nie tylko w Indiach, ale także w krajach anglojęzycznych oraz tych, gdzie indyjska literatura tworzona w tym języku ma potencjał rynkowy. Podobnie jest z filmem Aparny Sen, który był również dystrybuowany poza Indiami. W obu przypadkach istotny wydaje się aspekt podwójnej egzotyzacji: dla odbiorców indyjskich egzotyczne, a więc potencjalnie interesujące, są wątki japońskie, dla odbiorców spoza Indii egzotyczny jest kontekst zarówno indyjski, jak i japoński.

Zanim przejdę do porównywania narracji opowiadania i filmu, chcę się przyjrzyć twórczym drogom Sen i Basu, odwołując się do informacji zawartych w udzielonych przez nich wywiadach, aby szerzej osadzić *Japońską żonę* w kontekście ich dorobku.

Kariera filmowa Aparny Sen przebiegała dość nieoczekiwanie; rozpoczęła się wcześniej – jej ojciec Chidananda Dasgupta (wym. Ćidananda) był znanym bengalskim krytykiem filmowym i reżyserem, a więc już jako nastolatka pojawiła się w filmie *Trzy córki* (*Teen Kanya*, wym. Tin Kanja, 1961, nowela *Samapti*) Satyajita Raya (prywatnie przyjaciela ojca) – z czasem stała się jedną z bardziej znanych aktorek kina bengalskiego. Zagrała w kilkudziesięciu filmach, także realizowanych w hindi (występowała między innymi z wielką gwiazdą Amitabhem Bachchanem, wym. Baććan), a w 1981 roku zadebiutowała jako reżyserka kina określanego w Indiach epitetami: nowe, artystyczne lub równoległe. (Nazwy te podkreślają, że kino to stoi w opozycji do wszechobecnego w Indiach kina popularnego powstającego w wielu regionach i różnych językach, nastawionego przede wszystkim na generowanie jak największych zysków przez sprzyjanie gustom szerokiej publiczności<sup>9</sup>). Ta zadziwiająca przemiana – niewiele aktorek

---

<sup>9</sup> Shyam Benegal (wym. Śjam), jeden z czołowych reżyserów kina artystycznego, sprzeciwia się używaniu terminu „równoległe”, ponieważ epitet ten zakłada, jego zdaniem fałszywie, że te dwie gałęzie kinematografii indyjskiej istnieją niezależnie obok siebie i nie mają cech wspólnych.

kina popularnego, nie tylko w Indiach, ale także na świecie, staje po drugiej stronie kamery, a jeszcze mniej kręci filmy ambitne – była wynikiem narastającego rozczarowania Aparny Sen kinem popularnym i jego miałym przekazem dyktowanym niewyszukanymi oczekiwaniami większości widzów. Była także wyrazem silnej tęsknoty za wyrażeniem artystycznej indywidualności i wyrażania poprzez kino autorskie, niepodporządkowane nakazom rynku (lub podporządkowane w mniejszym stopniu, bo przecież i to kino jest rezultatem pracy zbiorowej, wsparcia finansowego wielu instytucji i osób, co wymusza jednak pewne kompromisy).

Aparna Sen wyreżyserowała dziesięć filmów, tworzyła też lub współtworzyła ich scenariusze i grała w nich jako aktorka. Warto podkreślić, że realizuje filmy zarówno bengalskie, jak i angielskie, gdyż swobodnie posługuje się tymi językami. W twórczości Sen pojawiają się dwa podstawowe toposy: zwykły, a zarazem jednak niezwykle bohater, wrażliwy, często odrzucany przez ludzi, z pozoru słaby i nieporadny, którego historia przeradza się w opowieść o jego sile wewnętrznej, np. 36, *Chowranghee Lane* (1981), 15, *Park Avenue* (2005), oraz intensywna bliskość odnajdywana w niespodziewanych związkach – *Paramitar ek din* (2000), niekoniecznie przejawiająca się w kontakcie fizycznym – *Mr. and Mrs. Iyer* (2002). Może właśnie z tego powodu zainteresowało ją opowiadanie Kunala Basu. Pisarz i reżyserka poznali się podczas spotkania towarzyskiego. Basu streścił Sen swoje opowiadanie *Japońska żona*, gdy wyznała mu, że chciałaby nakręcić film o miłości i poszukuje ciekawej historii, a – jak wiadomo – o miłości powiedziano już wszystko<sup>10</sup>.

Opowiadanie, jak przyznaje Basu, zainspirowało wydarzenie z jego młodości, kiedy jako polityczny aktywista lewicowy w czasie stanu wyjątkowego wędrował po wsiach Bengalu i w jednej z nich ktoś, wskazując na starszego człowieka, powiedział o nim, że ma japońską żonę. Pisarz, zaabsorbowany innymi sprawami, nie wypytywał o szczegóły tego niezwykle małżeństwa, ale wspomnienie sprzed lat zainspirowało go i dużo później w Montrealu napisał na ten temat opowiadanie<sup>11</sup>.

Aparna Sen poprosiła Basu o sprzedanie jej praw do sfilmowania opowiadania i stworzenie scenariusza. Basu, który uwielbia kino – twierdzi, że jest najbardziej magiczną ze sztuk – i ceni dorobek reżyserki, zgodził się na realizację, ale odmówił współtworzenia scenariusza, argumentując to przywiązaniem do

Benegal, który tworzył również filmy dla masowego odbiorcy, uważa, że młodemu pokoleniu reżyserów (np. Vishalowi Bhardwajowi, wym. Wiśał Bhardwadź i Anuragowi Kashyapowi, wym. Kaśjap) udaje się połączyć kino autorskie z popularnym. Por. *Interaction with Shyam Benegal as part of Open Course on Cinema*, [https://www.youtube.com/watch?v=jLjYe\\_CRBoQ](https://www.youtube.com/watch?v=jLjYe_CRBoQ) [dostęp: lipiec 2014].

<sup>10</sup> Reenita Malhotra Hora, *The Japanese Wife – An Interview with Kunal Basu*, Hongkong Literary Festival, [https://www.youtube.com/watch?v=cDVmwOG\\_IYk](https://www.youtube.com/watch?v=cDVmwOG_IYk) [dostęp: lipiec 2014].

<sup>11</sup> Tamże.

swojego dzieła. Jak wyjaśnia, żył się z nim tak bardzo i włożył w nie tyle emocji, że nie mógł przerabiać czegoś, co uznał za skończone. Sen sama napisała więc scenariusz, ale konsultowała go z Basu<sup>12</sup>. Co ciekawe, szczególnie w aspekcie adaptacji, scenariusz powstał, zanim opowiadanie zostało wydane<sup>13</sup>.

Można powiedzieć o Kunalu Basu, że prowadzi podwójne życie: jest nauczycielem akademickim (specjalizuje się w zarządzaniu) oraz autorem kilku powieści, zbioru opowiadań i esejów, mieszka i wykląda za granicą, pisze po angielsku. Urodził się i dorastał w Kalkucie, jego matka była pisarką bengalską, ojciec wydawcą. W młodości malował, grał w teatrze amatorskim, był też redaktorem kilku czasopism literackich. Jako dziecko wystąpił w dwóch filmach znanego bengalskiego reżysera Mrinala Sena<sup>14</sup>. Basu debiutował bengalskim opowiadaniem, ale jego wczesne literackie wprawki w tym języku (proza i poezja) zaginęły. Pisarz zdobył popularność jako autor prozy pisanej po angielsku. O swoim bilingwizmie, płynnym posługiwaniu się bengalskim i angielskim, mówi, że jest „jak dolina użyźniana przez dwie rzeki, które płyną równolegle, miejscami się przecinają i nawzajem przyspieszają swoje nurty”<sup>15</sup>. Basu podkreśla wartość wyobraźni w pisarstwie, nie godzi się z modą na literaturę opartą tylko na świadectwie własnego doświadczenia (jego powieści dzieją się w odległych zakątkach świata i w różnych epokach). Postrzega siebie jako kosmopolitę, który jednocześnie należy do jakiejś kultury i dystansuje się od niej. Pisze, aby sprawić przyjemność sobie i czytelnikowi gotowemu wyruszyć w pełną przygód podróż pobudzającą zmysły i emocje<sup>16</sup>.

*Japońska żona* (2008) otwiera tak samo zatytułowany zbiór dwunastu opowiadań, z których każde przedstawia historię rodzenia się bliskości w przypadkowym miejscu między obcymi sobie ludźmi, na przykład amerykański profesor na wykładach w Delhi, którego od samobójstwa po śmierci żony ratuje nastoletnia handlarka z bazaru, córka zaklinacza węży (*Snakecharmer*); misjonarz w Indiach i dziewczyna, która prowadzi jego dom (*Father Tito's Onion Rings*); ukraińska prostytutka w Kalkucie i bengalscy komuniści (*Miss Annie*). *Japońska żona* to także opowieść o bardzo bliskim związku Japonki i Indusa, tym bardziej

---

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Ipshta Mitra, *On a retrospective journey with Aparna Sen*, „The Times of India”, za: <http://timesofindia.indiatimes.com/life-style/books/On-a-retrospective-journey-with-Aparna-Sen/articleshow/35386840.cms> [dostęp czerwiec 2014].

<sup>14</sup> *Punascha* (wym. Punaśca), 1961 i *Abasheshe* (wym. Abaszesze), 1963. Za: Asha Chowdary, *Kunal Basu on Writing and His Stories*, „Times of India”, 17.01.2012, za: <http://timesofindia.indiatimes.com/life-style/books/Kunal-Basu-on-writing-and-his-stories/articleshow/11510633.cms> [dostęp: czerwiec.2014].

<sup>15</sup> Amitava Roy, *Kunal Basu Unrehearsed. An Interview*, <http://www.kunalbasu.com/interview.php> [dostęp: czerwiec 2014].

<sup>16</sup> InaPuri, *The Outsider-Insider*, „The Telegraph”, za: [http://www.telegraphindia.com/1100315/jsp/entertainment/story\\_12217298.jsp](http://www.telegraphindia.com/1100315/jsp/entertainment/story_12217298.jsp) [dostęp: czerwiec 2014].

niezwykłym, że choć bohaterowie nigdy się nie spotkali, to jednak łączyła ich intymność.

„Wysłała mu latawcę”<sup>17</sup> – to pierwsze krótkie i intrygujące zdanie dość długiego akapitu otwierającego zapowiada, że w przedstawionej czytelnikowi historii bohaterami będą jacyś „ona” i „on”. Wszechwiedzący narrator nie opisuje jednak tych tajemniczych bohaterów od razu, lecz poświęca kilka akapitów na przedstawienie drogi, jaką paczka z latawcami musi pokonać, by dotrzeć do domu w wiosce zagubionej gdzieś w bengalskich Sundarbanach (wyspy położone w delcie kilku rzek i porośnięte namorzynowymi lasami oraz część wybrzeża północno-wschodnich Indii). Szczegółowo opisuje zaciekawienie, jakie przesyłka budzi wśród mijających ją dzieci i wieśniaków, następnie opowiada, jak „ciotka przyjęła paczkę niczym pannę młodą powracającą do domu” (s. 3) i jak – ciągle jeszcze tajemniczy – „on” po powrocie z pracy otwiera wreszcie pudło, co przypomina mu pierwszy list od żony sprzed dwudziestu lat.

To wspomnienie wprowadza retrospekcję zajmującą kilka kolejnych akapitów; dopiero ona wyjaśnia zaintrygowanemu wcześniejszymi sugestiami czytelnikowi, kim są tajemniczy bohaterowie i co ich łączy. W czwartym akapicie narrator przedstawia głównego bohatera opowiadania, przywołując jego imię, ale też inne formy, jakimi zwracają się do niego ludzie. Taka konstrukcja narracji pozwala go sportretować, ale jednocześnie podtrzymać zainteresowanie czytelnika poprzez niedopowiedzenia naprowadzające na powoli odkrywaną historię. Osierocony w dzieciństwie i wychowany przez ciotkę Snehamoj (bengalska wymowa: Snehomoy), jest nieśmiałym nauczycielem matematyki w wiejskiej szkole (stąd angielsko-bengalski zwrot *Mastermoszaj*), nazywanym we wsi Japończykiem (*Dżapani*), ponieważ potajemnie – przez symboliczną przysięgę składaną na odległość, a nie formalną ceremonię ślubną – ożenił się z Japonką (s. 4). Teraz przez kilka kolejnych akapitów akcja cofa się o dwadzieścia lat do początków ich znajomości.

Narrator zdradza, że Snehamoj jeszcze w czasie studiów zaczął korespondować z równie wstydliwą jak on Japonką o imieniu Miyage<sup>18</sup>, której adres znalazł w jednym z czasopism. Kiedy skończył studia i postanowił wrócić do domu, by uczyć w szkole lokalnej, napisał Miyage o tym, że ciotka – zgodnie z indyjskim zwyczajem aranżowania małżeństw przez rodzinę – chce go ożenić, na co dziewczyna korespondencyjnie zaproponowała mu małżeństwo. Zadowolony z takiego rozwiązania, ponieważ nie musiałby podejmować żadnych decyzji ani wprowadzać zmian w swoim życiu, Snehamoj się zgodził. Martwił się reakcją ciotki, długo się zbierał, żeby jej o tym powiedzieć, ale kiedy wreszcie podzielił się z nią

<sup>17</sup> Kunal Basu, *The Japanese Wife*, Harper Collins Publishers, New Delhi 2009, s. 3. Kolejne cytaty pochodzą także z tego wydania.

<sup>18</sup> Basu wyznał, że imię Miyage zapożyczył od bohaterki jednego ze swych ulubionych filmów Kenji Mizoguchiego *Opowieści książkowe* (1953). Za: Reenita Malhotra Hora, *The Japanese Wife...*, dz. cyt.

tą wiadomością, początkowo zdawała się akceptować ten związek na odległość, w przeciwieństwie do mieszkańców wioski. Snehamoj był traktowany jak dziwak, wyśmiewany, ale i pokazywany niczym atrakcja turystyczna – jedyny taki we wsi, a nawet w całym dystrykcie, który ma „żonę” (bohaterowie uważają się za męża i żonę, tak też się do siebie zwracają, mimo że nie mają oficjalnego ślubu) mieszkającą za granicą. Snehamoj i Miyage zdawali sobie sprawę, że trudno im będzie się spotkać, ponieważ ona zajmowała się starą matką, a on nie zarabiał tyle, by móc wyjechać do Japonii. Wysyłali więc do siebie listy, wymieniali się prezentami, wspierali w trudnych momentach, a ich zażyłość i przyjaźń – mimo braku fizycznych kontaktów – przerodziła się w prawdziwą bliskość emocjonalną. Retrospekcja kończy się wówczas, gdy narracja wprowadza kolejne wydarzenie, jakim jest pojawienie się w domu Snehamoja wdowy z dzieckiem (s. 6).

Okazuje się, że to ta sama kobieta, z którą dawniej ciotka swatała Snehamoja, dlatego on martwi się, jak powiedzieć o jej przyjeździe Miyage, i odsuwa moment napisania o tym. Starzejąca się ciotka przygarnia wdowę z synem, ponieważ teściowie źle ją traktowali (w Indiach panuje przekonanie, że żona jest odpowiedzialna za śmierć męża). Mówi też siostrzeńcowi, że jego obowiązkiem jest zaopiekowanie się nimi i wychowanie chłopca, podobnie jak ona wychowała jego, ponieważ „życie to więcej niż zwykłe pisanie listów” (s. 7). Wdowa zaczyna pomagać starzejącej się ciotce, przejmując obowiązki domowe. I tak na przykład kiedy Snehamoj wraca ze wsi z prezentami dla dziecka i ciotki, ze zdziwieniem odkrywa, że wdowa posprzątała jego pokój i powiesiła na ścianie portret Miyage, co bardzo go denerwuje, ponieważ uważa, że tylko portrety zmarłych tak się eksponuje (s. 9).

Pewnego dnia syn wdowy odkrywa w domu japońskie latawce, a Snehamoj obiecuje mu, że będą je razem puszczać i brać udział w zmaganiach latawcowych. (W Indiach są popularne latawcowe bitwy polegające na przecinaniu sznurka cudzego latawca linką własnego, oblepionego specjalnie przygotowanym lepem z kawałkami tłuczonego szkła. Takie zawody są szczególnie częste w pewnych okresach roku, na przykład na wiosnę, ale też w dniu Wiśwakarmy, święcie na cześć architekta i rzemieślnika bogów, obchodzonym między innymi w Bengalu i przypadającym na połowę września). Wieśniacy puszczający latawce w ten dzień traktują zmagania z japońskimi latawcami Snehamoja niczym walkę o honor Indii; wiejski sprzedawca rozdaje nawet krajowe latawce za darmo tym, którzy chcą „przeciwstawić się japońskiej inwazji” (s. 10). Snehamoj przegrywa, linka jego japońskiego latawca zostaje przecięta i latawiec opada, ale mimo porażki cieszy go zacieśniająca się więź między nim a chłopcem.

Po powrocie do domu Snehamoj znajduje list, w którym Miyage pisze, że jest ciężko chora, i dołącza swój testament (s. 10–11). Mężczyzna chce pomóc Miyage w leczeniu – konsultuje się w tym celu z wiejskim homeopatą, myśli o niej dużo i pisze do niej listy: „W obliczu jej nieszczęścia, ich nieszczęścia,

odnalazł siłę, która zaskoczyła jego samego” (s.12). Uwagę Snehamoja zaprzęta też chłopiec, któremu pomaga w matematyce i opowiada o Miyage. Przyzwyczajają się do obecności wdowy, choć z nią nie rozmawia, bo ona w jego towarzystwie – zgodnie ze wzorem postępowania skromnej kobiety indyjskiej z wysokiej kasty, ale też z powodu wielkiej nieśmiałości – zakrywa głowę i nie pokazuje twarzy. Dopiero wspólna wyprawa do pobliskiego miasta na zakupy – odbyta na prośbę ciotki – przedstawia wdowę w innym świetle. Okazuje się ona praktyczna i zdecydowana, kiedy zręcznie załatwia liczne sprawy w mieście, związane z obowiązkiem zorganizowania ceremonii inicjacji chłopca (założenie świętego sznura symbolizującego przynależność do braminów, s. 14–15). Kiedy w jadłodajni przy przystani jedzą wspólny posiłek, wdowa oddaje część swego jedzenia mężczyźnie, podejrzewając, że być może się nie najadł. Ten gest i uczestniczenie w zdarzeniach codziennego życia z wdową bez odczuwania bliskości czy intymności skłaniają Snehamoja do zastanawiania się nad tym, co ona czuje i co ich łączy, a co dzieli. Dochodzi do wniosku, że chyba tylko rozłąka z tymi, których kochają, bo choć mieszkają pod jednym dachem, on nic o niej nie wie i nie chce wiedzieć. W nocy budzi go płacz, wychodzi z pokoju i odnajduje na werandzie zapłakaną wdowę, przytula ją i pociesza, ona zaś zawstydzona ucieka.

Snehamoj postanawia napisać o tym wszystkim Miyage. Nie może ukrywać tego, co się stało i co uznaje za rodzaj niewierności, ponieważ uważa, że ich dwudziestoletni związek opiera się na prawdzie i szczerości. Pisz z wielkim trudem, martwi się, że Miyage nie odpowie, i on nigdy się nie dowie, co się z nią stało. Wtedy to zdaje sobie sprawę, na jak kruchych podstawach jest oparty ich długoletni związek. Snehamoj wysyła chłopca na pocztę z listem do „żony”, zawierającym wyznanie o domniemanej zdradzie. Jest przekonany, że oburzona jego niestałością Miyage już nigdy do niego nie napisze, otwiera więc jej testament, traktując go jak ostatni list, jaki od niej dostał (s. 16).

W przedostatnim akapicie opowiadania narrator w bardzo oszczędnych słowach przedstawia wydarzenia, jakie zaszły w wiosce po wicherze, wymienia zniszczenia domów, przystani, szkoły i dopiero wtedy wspomina o przedwczesnej śmierci Snehamoja, którą – jak lakonicznie stwierdza – spowodowały „zabójcze komary” (s. 16). Narrator podkreśla, że cała wioska, nie tylko rodzina i przyjaciele, pogrążyła się w żałobie. Użycie enumeracji jako środka stylistycznego, czyli wymiana wydarzeń i ułożenie ich gradacji od zniszczeń we wsi po śmierć Snehamoja, to zabieg narracyjny. Jego kontrapunktem jest zdanie mówiące o szczerym żalu mieszkańców wioski po śmierci bohatera, który mimo – a być może właśnie z powodu – swojego nieprzystosowania i wrażliwości okazał się bardzo lubiany i doceniany. Ostatni akapit opisuje przyjazd Miyage, która z ogoloną głową oraz w bieli – jak hinduska wdowa – przybija do przystani i, budząc w wiosce wielkie zainteresowanie, wypytuje, jak dojechać do domu nauczyciela, który miał japońską „żonę” (s. 16).



Opowiadanie rozwija się powoli, meandrując między przeszłością a teraźniejszością, intryguje, i wprowadza zaskakujące wolty (Basu przyznał w wywiadzie, że jego samego zaskoczyła śmierć Snehamoja). Wszystko to dzięki jego bohaterowi, przeciętnemu, ale także wrażliwemu, bardzo nieśmialemu i trochę wycofanemu, przeżywającemu niezwykłą miłość, choć właściwie należałoby może powiedzieć: bliskość, w którą jednak trudno w tych okolicznościach uwierzyć. Opowiadanie jest tak konstruowane, aby zaciekać czytelnika (pojawiają się niedopowiedzenia i sugestie, retrospekcja, zadziwiające zwroty akcji), a narrator skupia się na głównym bohaterze. To jego reakcjami, przemyśleniami, kłopotami i uczuciami jest najbardziej zainteresowany, pojawia się bardzo niewiele wypowiedzi innych postaci, cytowane są głównie słowa i myśli Snehamoja.

Kunal Basu, komentując swoje opowiadanie, podkreśla, że najważniejsze było dla niego ukazanie komunikacji między dwójką bohaterów jako podstawy ich długotrwałej więzi oraz budowania bliskości i intymności bez dzielenia codziennego życia domowego i bez fizycznego kontaktu. Przeciwwstawia temu wspólne, codzienne życie domowe pozbawione jakiegokolwiek bliskości, co jest bardzo istotne w kontekście indyjskich małżeństw aranżowanych, ale też związków w ogóle. Pytany o adaptację swojej prozy, odpowiedział, że nie wie, czy jest łatwo ekranizować to, co pisze, ale zdradził, że kiedy tworzy, widzi opowieści jak film. Opisując swoje pisanstwo, używa też metafory malowania słowem i myślenia obrazami<sup>19</sup>.

Aparna Sen znalazła w *Japońskiej żonie* wdzięczny materiał wyjściowy do napisania scenariusza. Krótkie i jednowątkowe opowiadanie stało się ramą kompozycyjną, którą wypełniła – przeciwstawiając narracji skupionej na Snehamoj – filmową opowieść skierowaną na pełen emocji trójkąt bohaterów: Snehamoj, Miyage i wdowa (w opowiadaniu nie miała imienia, w filmie je otrzymała – Sandhja). Akcentując napięcia między nimi, reżyserka dodała dramatyzmu fabule i uszczegółowiła ją, wprowadziła też wiele epizodycznych postaci w tle. Przygotowanie scenariusza polegało więc raczej na dodawaniu niż ujmowaniu.

Dzięki pracy kamery podążającej za postaciami lub przedmiotami niczym uważny wzrok obserwatora, często skierowanej tak, jakby zaglądała z zewnątrz do różnych pomieszczeń bądź wyglądała na zewnątrz poprzez ramę okien lub drzwi, Aparna Sen sprawiła, że widz staje się uczestnikiem opowiadanych wydarzeń, podgląda życie bohaterów. Reżyserka zbudowała film, który sytuje się pomiędzy dramatem psychologicznym a estetyzującą, uniwersalną przypowieścią. Zdecydowanie najbliższej mu do tej ostatniej.

Filmowa adaptacja *Japońskiej żony* rozpoczyna się od preludium wprowadzającego postaci bohaterów środkami filmowymi: słyszymy dźwięki deszczu, rozszalałej burzy, grzmoty i głos mężczyzny (Rahul Bose w roli Snehamoja), który

<sup>19</sup> Za: Amitava Roy, Kunal Basu *Unrehearsed. An Interview*, dz. cyt.

mówi: „Halo, Miyage, słyszysz mnie?”. Dopiero po chwili czerni ekranu zaczynają rozświetlać migoczące błyskawice, aby ukazać zamazany obraz mężczyzny, który rozmawia w budce przez telefon i powtarza: „Halo”, mimo że wyraźnie rozlega się sygnał przerwane połączenia. Po tym wstępie pojawiają się napisy początkowe o liternictwie stylizowanym na znaki japońskie, w tle widać fragmenty japońskich drzeworytów ukazujących przyrodę, filmowanych przez operatora Anaya Goswamiego (wym. Anaj) w takim zbliżeniu, że nabierają prawie abstrakcyjnego charakteru. Ich ujęcia Rabiranjan Maitra (wym. Rabirandżan Majtra) zmontował tak, aby przechodziły jeden w drugi, synchronicznie do rozlegającej się muzyki stylizowanej na japońską klasykę, która będzie towarzyszyła całemu filmowi<sup>20</sup>.

Kiedy na ekranie pojawia się nazwisko aktorki grającej rolę tytułową, Chigusa Takaku, słyszymy głos młodej kobiety mówiącej z błędami po angielsku i z wyraźnym japońskim akcentem: „Drogi Sinemoj [sic!], czekałam na twój list, odkąd wysłałam swoje imię do czasopisma, gdzie je znajdujesz (...) Tak, chcę być twoją korespondencyjną koleżanką. Moje imię znaczy podarunek. A twoje? Nie umiem, jego wymówić. Nauczysz mnie? Z wyrazami szacunku, Miyage” (błędy językowe oddają pomyłki gramatyczne w oryginale angielskim). Po chwili, ciągle tylko jako uzupełniająca ilustracja dźwiękowa napisów, rozlega się znany z pierwszego ujęcia głos męski, który po angielsku, tym razem z wyraźnym indyjskim akcentem, odpowiada: „Droga Miyage, dziękuję za list. Tak, moje imię jest bardzo trudne do wymówienia, chyba że jest się *Bangali*, czym ja jestem. *Bangla* to mój język ojczysty, w *bangla sneho* znaczy uczucie, a *moj* – pełen, czyli pełen uczucia, co znaczy to samo co uczuciowy”. Dzięki stylizacji obu wypowiedzi na listy, widz dowiaduje się, że jest świadkiem korespondencji dwojga bohaterów.

W sekwencji otwierającej Aparna Sen wprowadza, lecz nie pokazuje, bohaterów i kontekst filmu, używając szerokiego wachlarza środków filmowych, wizualnych i dźwiękowych: odgłosy burzy, sygnał buczenia telefonu, głosy aktorów i wyłaniający się dramatycznie z ciemności niewyraźny obraz mężczyzny. Egzotyka japońska jest oddana poprzez liternictwo, przewijające się ujęcia drzeworytów i muzykę. Japońska stylizacja zapowiada przyjętą estetykę, ale dowodzi także zwracania przez reżyserkę uwagi na najdrobniejsze szczegóły filmu jako pełnego dzieła estetycznego – zarówno wizualnie, jak i dźwiękowo. Natomiast dialog głosu kobiecego i męskiego wprowadza ramę konstrukcyjną, która obejmie większą część narracji filmowej. Zmieniającym się na ekranie obrazom często bowiem będą potem towarzyszyć głosy Miyage i Snehamoja prowadzące opowieść i dostarczające bezpośredniego komentarza zawartego w listach do scen

<sup>20</sup> Muzykę skomponował Sagar Desai. Przy jej nagrywaniu, oprócz instrumentów europejskich, użyto tradycyjnych instrumentów japońskich, *koto* i *szakugaczi*, oraz indyjskich – *tabla* i *bansuri*.

przewijających się przed wzrokiem widza<sup>21</sup>. W ich korespondencję wpleciono opisy różnych postaci i dialogi, na przykład kilkorga charakterystycznych, nie-co karykaturalnie przerysowanych mieszkańców wsi: wieśniaka informującego Snehamoja o paczce, listonosza, sprzedawcy latawców, lekarza ajurwedyjskiego. Wprowadzenie narracji przez dialog głosów spoza ekranu i polifonii rozmów to największa zmiana, jaką można zaobserwować pomiędzy jednogłosową narracją opowiadania a miejscami dwugłosową lub nawet wielogłosową narracją filmu.

W *Japońskiej żonie* Aparna Sen zachowuje przebieg zdarzeń przedstawionych w opowiadaniu, uzupełnia je jednak przez rozbudowanie i uszczegółowienie wątków, co buduje potrzebną dramaturgię, ale wpływa także na zmianę interpretacji całej historii. Film przedstawia opowieść o niezwykłym związku nauczyciela mieszkającego w wiosce w Bengalu i Japonki, który opiera się tylko na ich wieloletniej korespondencji, kończy zaś śmiercią Snehamoja i przyjazdem Miyage do jego domu, ale...

Reżyserka prowadzi narrację dynamicznie, przeplatając sceny odwołujące się do przeszłości bohatera ze scenami z filmowej teraźniejszości, co sprawia, że czasem być może trudno jest zrozumieć widzowi, jakiego etapu tej historii jest obserwatorem. I tak kiedy kamera asystuje ogromnej paczce opisanej japońskimi znakami w wędrowce z portu do domu Snehamoja, pokazując wszystkie kolejne zmiany środków transportu (statek, dźwig, ciężarówkę, autobus, łódkę, riksę, rowerową) oraz towarzyszące jej spojrzenia i pytania wieśniaków, gromadę wiejskich dzieci krążących wokół niej itd., między tymi ujęciami przewijają się sceny z dzieciństwa Snehamoja, jego pobytu w college'u i poszukiwania pracy. Dynamika dość szybko zmieniających się scen retrospekcji i filmowej teraźniejszości jest tak duża, że często tylko charakterystyka postaci – na przykład posiwiśle, bądź nie, włosy Snehamoja czy noszone przez niego, bądź nie, okulary – sprawia, że widz może się orientować, na jakim etapie historii się znajduje.

Aparna Sen wprowadza paralelizm doświadczeń Snehamoja i Miyage – korespondencyjny dialog obojga jest ilustrowany obrazami podobnych zdarzeń z ich życia. Na przykład widzimy scenę w akademiku, kiedy Snehamoj udaje, że śpi, gdy w pokoju pojawiają się jego przebojowi koledzy, a zaraz potem kamera pokazuje, jak Miyage ucieka z ławki w parku, bo dosiadł się do niej jakiś mężczyzna. Przyglądamy się Miyage, kiedy osamotniona po śmierci matki nie może zasnąć, a później widzimy Snehamoja bezsennie przewracającego się na łóżku z boku na bok.

Paralelizm jako strategia budowania narracji nie ogranicza się tylko do doświadczeń pary głównych bohaterów, lecz dotyczy także innych postaci. Kamera pokazuje najpierw Sandhję (Raima Sen) jako młodziutką dziewczynę z war-

<sup>21</sup> Z czasem bohaterowie filmowi zaczęli do siebie pisać: „Droga M.” i „Drogi S.”, co zainspirowała korespondencja między Sen i Basu. Podczas konsultacji nad scenariuszem, wymieniając listy, zwracali się do siebie inicjałami swoich imion.

koczami spiętymi czerwonymi kokardami, wstydliwie odwracającą twarz przed wzrokiem Snehamoja, któremu jest przedstawiana jako kandydatka na żonę (scenie tej towarzyszy fragment jego listu, w którym wyjawia Japonce, że ciotka go swata). Chwilę potem na ekranie pojawia się Miyage, która przekonuje go do pomysłu małżeństwa na odległość, pisząc na wachlarzu list ze słowami: „Dobra będzie ze mnie żona”. W następnym szybko zmontowanym ujęciu widać jej błogo uśmiechniętą twarz przesuwaną się na tle błękitnego nieba i gałęzi z kwitnącymi kwiatami wiśni (ujęcie od dołu). Scena została skonstruowana tak, aby przenieść widza do świata marzeń bohaterki.

Praktyczny, ale też trochę naiwny Snehamoj rozważa możliwość ślubu z Miyage, ale podaje jej w swym kolejnym liście argumenty przeciwko temu pomysłowi: za mało zarabia i nigdy nie uda mu się pojechać do Japonii, a życie w bengalskiej wiosce jest tak trudne, że nie będzie się jej tu dobrze mieszkalo. Jako przykład ciężkich warunków podaje wychodek stojący na podwórku domu. Jego pragmatyzm zilustrowano następująco: kamera ustawiona w jakimś wnętrzu przez otwarte drzwi pokazuje Snehamoja przechadzającego się przed tym pomieszczeniem i przyglądającego mu się uważnie. Nie wiemy jeszcze, że to wygodka, a dowiadujemy się dopiero wtedy, kiedy kamera w następnym ujęciu pokazuje, na co patrzy Snehamoj. Efekt komiczny powstaje przez inkongruencję między powagą zachowania bohatera a przedmiotem jego skrupulatnej lustracji.

Miyage przekonuje jednak Snehamoja, że są to sprawy nieważne, i wysyła mu pierścionek ze swym wygrawerowanym imieniem. Bardzo różnie filmowane są sceny ilustrujące symboliczny i sekretny ślub Snehamoja i Miyage. Kobieta celebrowe to wydarzenie w świecie imaginacji: jest pokazywana w naprzemienienie i szybko montowanych scenach realistycznych przypominających sekwencje z japońskich filmów obyczajowych<sup>22</sup> oraz w obrazach, które wydają się projekcjami jej marzeń (czy jednak nimi są, nie jesteśmy pewni). W realistycznej narracji widzimy, jak opiekuje się swoją chorą matką, przygotowuje w kuchni jedzenie, a potem troskliwie karmi leżącą na macie staruszkę. Pomiedzy te ujęcia wmontowano jednak sceny ukazujące Miyage ubraną w biały, tradycyjny, japoński strój ślubny z misternie ułożoną i przystrojoną fryzurą, kiedy wspina się po

schodach do świątyni. Przechodząc przez bramę, uderza w świątynny dzwon (motyw łatwy do odczytania zarówno dla indyjskiego, jak i japońskiego widza, ponieważ w obu tradycjach jest to element modlitwy), a potem je wyszukany posiłek – jednoosobową ucztę weselną.



<sup>22</sup> Za tę uwagę dziękuję dr. hab. Arkadiuszowi Jabłońskiemu.

W tradycyjnym japońskim wnętrzu widzimy za jej plecami przesuwane drewniano-papierowe drzwi-ściany, które jednak, co zaskakujące, upiększają zwisające wokół kolorowe indyjskie ozdoby, a gdzieś obok bohaterki płonie indyjska lampa oliwna.

Mężczyzna nie świętuje wejścia w sekretny związek małżeński w żaden szczególny sposób – kupuje dla Miyage *sindur* (cynobrowy proszek nakładany przez kobiety w Indiach na przedziałek we włosach jako znak ich małżeńskiego stanu) i bransoletki z muszli, które noszą zamężne Bengalki. Kiedy przechodzi przez bazar, całując te bransoletki, wpada na rozgniewanego przechodnia (w tej roli Kunal Basu), któremu tłumaczy z dumą i radością, że nie jest wcale ślepy i – pokazując obrączkę na palcu przesłaną mu przez Miyage – wyjaśniania swoje roztargnienie tym, że jest świeżo po ślubie.

Przedmioty, które przesyłają sobie bohaterowie, kamera pokazuje w zbliżeniu niczym ich twarze, co sprawia, że wizualnie rzeczy stają się klamrami spinającymi ich dwa odległe światy, jedynymi elementami ich zmysłowego kontaktu, na przykład paczka z latawcami; list do Miyage z wyznaniem o domniemanej zdradzie – na pocztę zanoszą go chłopiec, ale widzimy tylko jego rękę trzymającą kopertę i zmieniające się krajobrazy w tle; skarpety robione na drutach przez Miyage wypełniające cały ekran i te same skarpety na nogach Snehamoja wędrującego przez błoto; kwiaty układane przez niego w owalnym koszyku nad brzegiem rzeki w następnym ujęciu czule i uważnie wyciągane z tego samego koszyka i wachane przez Miyage.

Nie tylko rzeczy stają się epizodycznymi bohaterami filmu, także rzeka Matla przepływająca obok wsi jest jego bohaterką, i to pierwszoplanową. Widok Matli powraca na ekran wielokrotnie, co odpowiada roli, jaką odgrywa w życiu Snehamoja – jest jego powiernicą, jej zwierza się ze swoich kłopotów, nad jej brzegiem pisze i odczytuje korespondencję z „żoną”, tam też rozgrywają się najbardziej intymne sceny jego życia. Matla nawiązuje też do roli rzek w życiu mieszkańców Sundarbanów (a także Bengalu i całych Indii), od nich często bowiem zależy ich przetrwanie (rodzice Snehamoja zginęli w powodzi). Matla jest więc pokazywana wielokrotnie w szerokim planie i w długich, statycznych, powolnych ujęciach obejmujących także horyzont, które pokazują, jak jej wody i brzegi porośnięte drzewami, z przycupniętymi wśród nich przystaniami i łodziami, zmieniają się w różnych porach roku i dnia.

Istotna zmiana w narracji filmu dotyczy rozbudowania postaci kobiecych: Miyage i Sandhji. Można powiedzieć, że dowodzi to twórczej konsekwencji reżyserki, ponieważ złożone postaci kobiece dominują w jej filmografii. Dramatyczne napięcie między Snehamojem i Sandhją buduje zmysłowa obecność wdowy. Kamera śledzi na przykład, jak mężczyzna przygląda się jej, kiedy wiesza pranie lub gotuje, a nieśmiała wdowa – gdy tylko zauważa jego wzrok – natychmiast ucieka. Ukradkowa wymiana spojrzeń, potajemna wzajemna obserwacja

(np. Sandhja po kąpieli przemyka przez werandę obok Snehamoja, który naprawia rower, on – a razem z nim kamera – podąża za nią wzrokiem) sugerują tłumioną zmysłowość ich kontaktu, tym bardziej ukrytą, że nie rozmawiają z sobą (wdowa milczy, a Snehamoj korzysta z pośrednictwa ciotki lub jej syna, kiedy chce jej coś powiedzieć).

To tłumione zmysłowe napięcie jest również budowane przez zbliżenia przedmiotów określających brak fizycznego kontaktu między bohaterami (w opozycji do zbliżeń przedmiotów podkreślających emocjonalną bliskość Japonki i nauczyciela). Widzimy na przykład scenę, w której Sandhja sprząta pokój Snehamoja i dotyka przedmiotów codziennie przez niego używanych. Kamera śledzi, jak kobieta wygładza narzutę na łóżku, podnosi pędzel do golenia i inne rzeczy z umywalki, żeby zetrzeć kurz, uważnie i ostrożnie przegląda wyciągnięty z szuflady album ze zdjęciami Miyage i jej rodziny. Czynność tę przerywa dźwięk dzwonka rowerowego, co oznacza, że Snehamoj wraca do domu ze szkoły, wdowa pośpiesznie ukrywa album, zakrywa głowę sari i szybko opuszcza pokój.

Sanskryckie słowo *sandhja* oznacza zmierzch i wdowa nosząca to imię (bengalska wymowa Szondhha, co brzmi niczym onomatopeja zmierzchu) jest kilkakrotnie pokazywana w filmie, kiedy rozpala lampy oliwne, lub przy palenisku do gotowania, stylizowana na alegorię zmierzchu zapożyczoną z obrazów Abanindranatha Tagore'a (1871–1951, ulubionego malarza Kunala Basu) bądź wierszy Rabindranatha Tagore'a. Ta stylistyka bliska jest malarstwu i poezji bengalskiej czy nawet niektórym filmom Satyajita Raya. Takie obrazowanie wpisuje się także w kontekst idealizujących wyobrażeń życia rodzinnego.

Sposób portretowania Sandhji (podobnie jak opisywane już sceny z Miyage) tworzy wysublimowaną estetykę kadrów, które powodują, że *Japońska żona* jest bardzo atrakcyjna wizualnie. Zdjęcia podkreślają piękno wsi, rzeki i jej otoczenia, bohaterów oraz otaczających ich przedmiotów (co sprowokowało anonimowego internetowego komentatora do porównania ich z reklamami). Przemysłany wybór plenerów i bardzo staranna aranżacja wnętrza tworzą spójną, estetyczną całość. Scenografia domu Snehamoja umieszcza go w bliżej nieokreślonym czasie: metalowe i gliniane naczynia kuchenne, palenisko, maty, lampy oliwne, stare meble, gołębie, kury i koty przechadzające się swobodnie pomiędzy tymi przedmiotami tworzą wyobrażenie wystudiowanej, estetycznie jednordnej wizji prostoty (w której np. nie ma plastiku wszechobecnego na wsi indyjskiej). Wynika to z budowania określonej poetyki dzieła, co – jak podkreśla reżyserka – jest w jej rozumieniu istotą sztuki filmowej. Ta estetyczna wizja sprawia jednak, że część krytyków i widzów odbiera ją jako narracyjny fałsz (takie krytyczne opinie można znaleźć w komentarzach internetowych<sup>23</sup>).

<sup>23</sup> Por. recenzje filmu: <http://www.bollymoviereviewz.com/2010/04/japanese-wife-review.html>; <http://movies.rediff.com/review/2010/apr/09/review-the-japanese-wife.htm>.

Kolejny element wystudiowanej estetyki filmu to podkreślanie wizualnego piękna indyjskich oraz japońskich plenerów i wnętrz – wieś Snehamoja i jej okolice stają się kwintesencją wsi indyjskiej, a miejsca, w których pokazywana jest Miyage, to esencja Japonii. Plenery japońskie i indyjskie są tak dobrane, by podkreślać ich odmiennność geograficzną i kulturową, natomiast pokoje Snehamoja i Miyage – jako miejsca ich interkulturowego kontaktu – choć mają wyraźny charakter wnętrza indyjskiego i japońskiego, są wypełnione rzeczami reprezentującymi tę „drugą” kulturę jako uczestnika dialogu. Wizualnie odmiennność kulturową podkreślają również ujęcia pokazujące zbliżenia pisma bengalskiego (na przykład w słowniku, w którym Snehamoj szuka angielskich słów) oraz ideogramów (kiedy Miyage kreśli na zmarzniętej szybie imię Snehamoja w alfabecie łacińskim i swoje – japońskimi znakami). Istotne dla jednorodności wizji estetycznej jest również utrzymanie filmu w przemyślanej, konsekwentnej kolorystyce (dominacja bieli, błękitów, zieleni, brązów, żółci i ochry – barw stłumionych i naturalnych).

Wyznacznikiem dźwiękowym interkulturowości filmu jest narracja prowadzona głosami Miyage i Snehamoja (oboje mówią po angielsku z błędami oraz wyraźnie słyszalnym japońskim i indyjskim akcentem). Kalejdoskop postaci w tle również objawia się na poziomie akustycznym filmu w polifonii bengalskich dialogów, których brak angielskiemu opowiadaniu. Dobrą ilustracją tej wielogłosowości jest scena ukazująca dzieci towarzyszące przesyłce z latawcami, które wypytują listonosza o zawartość wielkiego, tajemniczego pudła. On odpowiada im żartem, że to bomba, i cytuje – a dzieci powtarzają za nim – starą bengalską rymowanąkę o japońskiej bombie, w której tkwi kobra czyhająca na Brytyjczyków (zapewne odnosi się ona do okresu walki z Wielką Brytanią o niepodległość i kontrowersyjnego pomysłu tworzenia przy pomocy Japończyków indyjskiej armii wyzwolenczej).

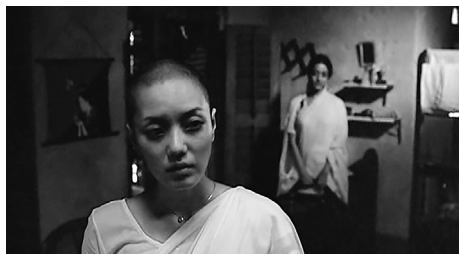
Podobny wielogłos słyszymy, oglądając przy tym wiele postaci drugoplanowych, w scenie na bazarze wiejskim, na którym sprzedawca latawców w obecności Snehamoja i Paltu, syna wdowy, reklamuje swoje rodzime produkty. Zagrzewa kupujących do walki z japońskimi latawcami, zwracając się do nich okrzykiem: „Niech żyją indyjskie latawce!”. W odpowiedzi słyszymy rozentuzjuszowanych wieśniaków powtarzających: „Niech żyją! Niech żyją!” Pojawia się też dodatkowy efekt komiczny, kiedy na fali tego uniesienia jeden z zebranych zaczyna wykrzykiwać hasło polityczne: „Robotnicy wszystkich krajów, łączcie się!”, a zgromadzeni odpowiadają: „Łączcie się!”. Scena puszczania latawców też jest przykładem komicznego nieporozumienia, gdy wieśniacy przekręcają nazwę jednego z japońskich latawców: baromon na bramin. Kiedy więc latawiec wznosi się ku niebu, żartują, że zaraz całe je pożre (indyjski humor ukazuje bowiem bramina jako nienasyconego obżartucha).

Komizm pojawia się w filmie *Japońska żona* częściej niż w opowiadaniu, co stylistycznie przynależy do gatunku, jakim jest przypowieść: sytuacyjny (np.

wspomniane już oględziny wychodka) i językowy (przekręcanie imienia Snehamoja przez Miyage na *cinema*, liczne błędy językowe w ich niedoskonałym angielskim), obyczajowy (kiedy Snehamoj mówi ciotce o ślubie z Miyage, ona pyta, do jakiej kasty należy dziewczyna. Snehamoj odpowiada, że jest Japonką, a ciotka, która po nieznanej jej „kaście” spodziewa się najgorszego, wybucha spazmatycznym płaczem).

Realistycznym zabiegiem w narracji filmu jest ukazanie scen dotyczących życia intymnego Snehamoja. Opowiadanie wspomina tylko o wyzywająco zachowujących się kobietach, które zaczepiają mężczyznę na jarmarku, a rozżłoszczona Miyage w odpowiedzi na jego relację z tego wydarzenia pisze, że może sobie do nich pójść, gdyż ona takich potrzeb nie ma. Film po scenie z prostytutkami na jarmarku i odpowiedzi Miyage pokazuje Snehamoja, który półleżąc w łódce na rzece Matli, stymuluje się seksualnie. Słyszymy też jego głos przekonujący Japonkę, że nie pragnie tych kobiet, tylko jej. Zaspokojenie bohatera zbiega się z komiczną kulminacją sceny (Snehamoj wyznaje, że chce się kochać z Miyage w świetle księżyca, słońca i pod dachem – angielskie *roof* – po którym, osiągając orgazm, wystękuje: „Uff!”). Komentarzem do seksualności bohatera jest również scena ukazująca Snehamoja zafascynowanego wyzywającym tańcem bengalskiej aktorki Bipashy Basu (wym. Bipaśa) w *Omkarze* (2006, reż. Vishal Bhardwaj), popularnym filmie hindi, który ogląda przypadkiem w telewizji w salonie fryzjerskim (na lustrze jest przyklepiona naklejka z podobizną aktora Johna Abrahama, w tym czasie prywatnie partnera aktorki).

W *Japońskiej żonie* Aparna Sen poszukuje pośredniej drogi między dramatem realistycznym a uniwersalną poetycką przypowieścią, czego dowodzi, inne niż w opowiadaniu, zakończenie filmu. Snehamoj umiera na zapalenie płuc w wyniku przemoknięcia w strasznej burzy, kiedy wraca do domu po wizycie u onkologa w odległym mieście, u którego szukał odpowiedniej metody leczenia dla Miyage. Filmowa narracja – inaczej niż opowiadanie – łączy śmierć Snehamoja z Miyage. Dramaturgia jest budowana na relacjach zachodzących między trójką bohaterów, ponieważ to Sandhya czeka na niego na werandzie, odprowadza go półprzytomnego do pokoju i troskliwie pielęgnuje w czasie choroby, czuwając przy nim nawet nocą, a nieprzytomny, gorączkujący Snehamoj trzyma ją za rękę i nazywa Miyage.



Po jego śmierci z Japonii przybywa Miyage – widzimy nie tylko jej przyjazd do przystani we wsi, budzący zainteresowanie mieszkańców, ale również drogę do domu ciotki. Kamera prowadzi ją przez te same miejsca, w których wcześniej wielokrotnie pokazywała Snehamo-



ja, co pozwala opowieści zatoczyć krąg. Miyage jest ubrana w białe sari i ma ogoloną głowę, co dowodzi jej miłości dla Snehamoja (w jednym z listów pisał jej wcześniej o obyczajach indyjskich – komunikat skierowany do widzów spoza Indii – wdowy noszą białe sari, a te, które są szczególnie emocjonalnie związane z mężami, na znak żałoby obcinają po ich śmierci włosy).

Na podwórku domu Miyage spotyka Sandhję, która wita ją uśmiechem i prowadzi do pokoju Snehamoja. Kamera powoli wędruje przez wnętrze – niczym wzrok Japonki uważnie badający cały pokój – zatrzymuje się na przyborach toaletowych, skarpetach zrobionych na drutach, pudle z latawcami. Przypomina całą opowieść przez przywołanie wcześniej już pokazanych przedmiotów i panoramicznego ujęcia pokoju Snehamoja. Miyage podnosi z biurka suszone kwiaty, które wcześniej mu wysłała, za jej plecami stoi Sandhja, jej obraz w drugim planie jest nieostry. Japonka podnosi wzrok i spogląda przed siebie. Scenę kończy statyczny kadr z obiema kobietami ubranymi w białe wdowie sari, patrzącymi w dal.

W ostatniej scenie, która jest niejako posłowiem filmu rozgrywającym się w sferze imaginacji, widzimy łódź odpływającą wśród mangrowych drzew. Leży w niej Snehamoj z rękami beztrosko założonymi pod głowę. Kamera unosi się ku górze, aby pokazać w szerokim planie obraz znikającej łodzi, migoczącej wody i liści. Zdjęcia mają nienaturalnie przerysowaną, metalicznie lśniąca kolorystykę, wreszcie obraz rozmywa się w bieli. Po nim pokazują się napisy końcowe. Tym razem nie ma w nich odwołania do estetyki japońskiej, mają stosunkowo proste liternictwo i pojawiają się w różnych miejscach ekranu na tle nieba ukazanego w szerokim planie wraz z przepływającymi po nim obłokami.

Adaptowanie czy też przetwarzanie – regionalne, wśród pewnych grup społecznych, w innych językach czy innych czasach – tekstów kultury uważa się za istotną cechę cywilizacji, która rozwijała się na subkontynencie indyjskim. Stąd też być może u początków kinematografii tego obszaru możemy odnaleźć wiele adaptacji opowieści istotnych dla jego kultury, opisywanych w różnych językach (jak choćby pierwszy film *Raja Harishchandra* [wym. Radża Hariścandra] Dhundiraja Govindy Phalkego [wym. Dhundiradz Gowind Phalke] – z 1913 roku, inspirowany jedną z opowieści z *Mahabharaty*)<sup>24</sup>.

Aparna Sen trzykrotnie poszukiwała inspiracji dla pisanych przez siebie scenariuszy w literaturze bengalskiej i angielskiej<sup>25</sup>. Tropi oryginalne opowieści, którymi może zaskoczyć widza, przekładając je na swoją ekranową wizję. Gdybym,

<sup>24</sup> Nawet w filmie *Iti Mrinalini: An Unfinished Letter...* (2010) Aparny Sen – choć nie jest to adaptacja literacka – pojawia się scena z Kunti, bohaterką tego eposu wielokrotnie przez kulturę odczytywanego i reinterpretowanego.

<sup>25</sup> Filmy: *Sati* (1989) na podstawie prozy Aruna Bannerjee, wym. Banerdzi; *Japońska żona; Goynar Baksho*, wym. Gojnar Bakszo (2013), według Shirshendu Mukhopadhyaya, wym. Śirszen-du Mukhopadhaj.

zgodnie z założeniami teoretycznymi przedstawionymi we wstępie do tego eseju, chciała odpowiedzieć na pytanie, jak Sen dokonuje przekładu opowiadania Kunala Basu *Japońska żona* na film, to mogłabym zaryzykować stwierdzenie, że reżyserka sprawnie adaptuje literacki oryginał na autonomiczne dzieło kinowe. Przekłada literackie środki wyrazu na różnorodne środki filmowe: wystudiowaną pracę kamery, bogatą ścieżkę dźwiękową, stylizowaną muzykę, estetyzującą scenografię i dobór plenerów, angielską narracją prowadzoną głosami dwojga głównych bohaterów i bengalskim wielogłosem postaci epizodycznych, a nawet takimi szczegółami jak liternictwo napisów. Sen, konstruując swoją filmową opowieść o Snehamoju i Miyage, przesuwając jednak pewne akcenty: rozbudowuje postaci kobiece, wprowadza kalejdoskop bohaterów epizodycznych, intensyfikuje dramaturgię przez budowanie napięcia rodzącego się między wdową i Snehamojem, a także wprowadzenie związku przyczynowo-skutkowego łączącego chorobę Miyage i śmierć nauczyciela.

Aparna Sen przedstawia autorską i wizualnie spójną wizję opowiadania Kunala Basu stworzoną z użyciem określonej estetyki filmowej. Część widzów *Japońskiej żony* nie uznała filmu za udany, być może z powodu łączenia cech dramatu realistycznego i poetyckiej przypowieści. Inni chwalili go właśnie za poetyckość obrazów i wciągającą narrację skupioną na nośnych znaczeniowo szczegółach. Film podobał się Kunalowi Basu, który za dowód talentu filmowego Sen uznał to, że kiedy oglądał ekranizację swojego opowiadania, płakał i śmiał się jak widz, który tej historii nie zna.

### *The Japanese Wife (Japońska żona)*

R: Aparna Sen, S: Aparna Sen według opowiadania *The Japanese Wife* Kunala Basu, Z: Anay Goswami, M: Sagar Desai, Sgr: Bansi Chandragupta, MO: Rabinranjan Maitra, O: Rahul Bose (Snehamoj Chatterjee), Chigusa Takaku (Miyage), Raima Sen (Sandhja), Moushumi Chatterjee (Mashi), Rudranil Ghosh (Fatik), PR: Indie, 2010, 105'